

# ITEM ITEM I TEM ITEM IT EM ITEM ITE

revista de ciencias humanas

3

**CENTRO DE ESTUDIOS UNIVERSITARIOS.**  
**alicante**

**I T E M**  
**REVISTA DE CIENCIAS HUMANAS**

**Con la colaboración de la  
Caja de Ahorros de Alicante y Murcia**

**Enero Junio**

**número 3**

**año 1978**

**CENTRO DE ESTUDIOS UNIVERSITARIOS  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
ALICANTE**

## SUMARIO

Rafael Navarro Mallebrera: <i>Historia de la construcción del Ayuntamiento de Elche</i> .....	7
R. Belando y G. Sánchez Recio: <i>Monnover, una villa de señorío en el siglo XVII</i> .....	23
Manuel Moragón Maestre: <i>La connotación del mito clásico en el lenguaje poético del Barroco</i> .....	41
Rafael Alemany Ferrer: <i>En torno a los primeros años de formación y estancia en Italia del humanista castellano Alonso de Palencia</i> .....	61

## NOTAS

Juan Manuel del Estal: <i>Dos cartas-privilegio de Alfonso X el Sabio y Jaime II de Aragón respectivamente a favor de la villa de Orihuela. Años 1281 y 1296</i> .....	73
Rafael Ramos Fernández: <i>Vaso de tipo «megárico» del Portus Illicitanus</i> .....	87

## **I T E M Revista de Ciencias Humanas. Publicación semestral.**

Director: Antonio Gil Olcina y Manuel Moragón Maestre; Subdirector: Juan Luis Román del Cerro; Redactor Jefe: Manuel Oliver Narbona; Administrador: Jaime Crespo Giner; Consejo de Redacción: Emilio Feliu, José Uroz, Rafael Navarro, Enrique Giménez, Mario Martínez, Enrique Rubio, María José Bono, Francisco Gimeno. M. A. Lozano.

Correspondencia, suscripciones, reseñas y distribución:

I T E M. Facultad de Filosofía y Letras de Alicante.

Suscripción anual:

España: 200 Ptas. Extranjero: 300 Ptas.

Número suelto:

España: 125 Ptas. Extranjero: 150 Ptas.

## **LA CONNOTACION DEL MITO CLASICO EN EL LENGUAJE POETICO DEL BARROCO**

**Manuel MORAGON MAESTRE**

Dto. de Lengua y Literatura Española de la Facultad de Filosofía y Letras de  
Alicante.

Aunque la bibliografía sobre el Barroco español es cuantiosa y algunos estudios son de gran calidad, este artículo representa una aportación más a determinadas características formales, partiendo del uso de la Mitología griega y romana dentro del contexto poético de la época. Se hace, por lo tanto, un análisis del tópico en su expresión y contenido, pero teniendo presente su funcionalidad lingüística.

Este trabajo tiene como finalidad estudiar la asimilación de los nombres propios mitológicos por el lenguaje poético del Barroco español, y de una manera especial en la obra de Lope de Vega. Evidentemente, da la sensación a primera vista de un retablo fosilizado de la onomástica griega, pero que no obstante, se encierra en estos significantes una especie de «logos» eternos y liberadores que han sido constantes en la cultura occidental. Se quiere decir con esto también, que desde el punto de vista estilístico, sus recursos han sido infinitos, dando ocasión a la creación de un lenguaje poético, que sobre todo en el Renacimiento y Barroco fue insustituible. He aquí por lo tanto, los tres aspectos que presenta el mito en la poesía del siglo XVII:

1.º El valor connotativo que tienen los nombres gentílicos al perder su original entorno social y religioso.

2.º La presencia de un nuevo signo lingüístico que entra en juego con la expresión artística del Barroco.

3.º Cómo las referencias signícas con sus respectivos símbolos, sirven de soporte a la idea central del mensaje poético.

Sabemos que el mundo clásico, de una manera más o menos comprendida, estuvo siempre presente durante toda la Edad Media. Pero cuando Boccaccio termina en 1360 su libro «De genealogía Deorum», podemos decir que nacia a la vez una obra filológica y una poética. A partir de entonces el mito griego adquiere un valor simbólico y alegórico de ilimitados alcances estéticos. Será una de las obras más consultadas por humanistas y poetas durante cientos de años. Coincide esta aparición con la decadencia de la alegoría medieval de naturaleza escolástica (1). Con tal motivo hay un cambio de signo referencial, pero no de categoría simbólica. Este signo entrañaba un significante de nuevas sonoridades rítmicas y un significado de luz y color, que ponía al poeta en contacto con la naturaleza y con una visión distinta de la vida. Hemos dicho que no variaban, simbólicamente, los valores. Efectivamente, el símbolo de la Avaricia, que estaba representado por un comerciante montado sobre un topo, sería en adelante el rey Midas. El Orgullo, encarnado por un rey montado sobre un león y llevando en la mano un águila, sería sustituido por Tántalo. La Lujuria pasará a Venus y con más frecuencia a Pasifae, etc. De esta manera se multiplicaron los símbolos con un goce imaginativo, que hasta entonces no se había visto. Pero démonos cuenta que, mientras en la alegoría medieval la fuerza plástica impone un signo icónico de naturaleza estática, en el Renacimiento el signo va a ser de naturaleza antropomórfica. El nombre gentilicio, aunque petrificado en un símbolo, estará enriquecido por una dinámica de intensiones que multiplicará el campo de las significaciones, connotando estados anímicos, creando metáforas y descubriendo el paisaje de la naturaleza, más o menos idealizado.

«Toda obra — dice Umberto Eco —, pone el código en crisis, pero a la vez lo potencia» (2). Por nuestra parte añadiremos que toda obra maestra es obra de transición que destruye y crea a la vez, que contrapone análisis y síntesis, quedando el autor más individualizado. Por ejemplo, entre el primer cuarto del siglo XIII y el XIV, el pensamiento medieval llega a su máxima perfección orgánica. Sin embargo, tres obras literarias de distintas nacionalidades evidencian una crisis cultural y social que augura el rompimiento de la unidad espiritual del Medioevo: El «Roman de la Rose» en Francia, (sobre todo la segunda parte de Juan de Meung), que anuncia la libertad, el realismo y la crítica; la «Divina Comedia» en Italia y el «Libro del Buen Amor» en España que marcan la síntesis de un pasado, pero también la realidad de un futuro. En las tres obras, alegoría y mitología se confunden, participando en una lucha confusa entre conservadurismo e innovación. Es decir, hay símbolos que mueren y signos que nacen con nuevas ideas culturales. El mito clásico participa de esta

revolución espiritual al poner la imaginación más en contacto con la naturaleza y en mejor disposición para observar la realidad. La belleza del desnudo, el sentimiento liberador de la fábula y una literatura más para divertir que para moralizar, son aspectos distintivos que anuncian el Renacimiento. En el siglo XV la onomástica griega y latina es una verdadera obsesión para el poeta, cuyas citas se hacen empalagosas y retóricas. Cada nombre lleva tras sí un símbolo nuevo, una recreación sensual o una lección moralizadora. El lenguaje artístico en su significación más amplia es producto de los mitos. El hombre busca las referencias objetuales para entregarse y vivir con ellas, o también para rebelarse. Lo que quiere decir que la imaginación se pone al servicio del espíritu para elevar el objeto a sus propias necesidades. No es ahora el momento de discutir la teoría husserliana de la intencionalidad del objeto, y que éste puede ser sujeto de una proposición. Pudiera ser, pero esa proposición siempre será categorizada por el hombre en función de ser el subordinante del mito. Asimismo, podemos comprobar desde el punto de vista lingüístico, que todo lenguaje está siempre pensado en términos de aproximación creciente entre el signo y lo que él designa, pero que puede terminar con la desaparición no sólo del referente, sino del signo y quedarnos solamente con lo significado, o con una expresión de semejanza (3). ¿Nació así la primera palabra, y a su vez la primera metáfora? Cuando hacemos alusión a un «lazarillo», un «tenorio», o un «quijote», es el significado y no el referente lo que está presente en nuestro pensamiento.

Con los nombres propios de la Mitología ocurre lo mismo, ya que han dado paso hasta el presente de nuevos términos que rellenan nuestras necesidades en el orden científico y cultural (4). Esta funcionalidad connotativa la vemos desarrollarse en la literatura con distintos aspectos estilísticos. Así, durante la época del gótico tardío, en que el poeta y el artista descubren el naturalismo, los matices psicológicos y el gusto por lo concreto, el nombre mitológico se emplea por «adición», como queriendo respaldar desde el exterior la intencionalidad del mensaje poético. Con frecuencia es una literatura didáctica, apoyada por la ejemplaridad de la fábula gentílica. De aquí esa sistematización de nombres, o recargamiento de alusiones míticas con el único fin de acentuar el dramatismo de una realidad. Durante el Renacimiento la fábula clásica será como un «reflejo» de la esencia mítica. La alusión onomástica es rápida y aislada, pero en cambio, paisajes y personajes están bañados por el idealismo de la Antigüedad. El dinamismo parte de un sentimiento interno, no de la pura imitación como en la época anterior, sino de la total emancipación artística. La fábula mitológica es la luz, el color, el recreo sensual, en resumen un aire liberador que transforma la conciencia artística.

Finalmente, en la poesía del Barroco, el empleo del nombre mitológico más bien es por «condensación», siendo sus resultados idénticos a los del lenguaje culto (5), pero con un campo más extenso en cuanto a la ideología del mensaje. Es ahora cuando el juego de las permutaciones imaginativas adquirirá una adecuación más estructurada dentro del contexto, como si todo el elemento mítico estuviera sistematizado y ordenado para un fin determinado. Nos referimos al Barroco como movimiento espiritual, cuyas formas están justificadas por la conducta de una colectividad. Como dice Hausser (6), por código no solamente se entiende el lingüístico, sino también el cultural, y el escritor se nutre no de un código abstractamente estructurado, sino de un código tematizado y orientado hacia una actualización. Por lo tanto un código, en su evolución, condiciona al emisor, pero éste a su vez al destinatario del mensaje poético. El mismo Hausser amplía este concepto al añadir que todo contexto tiene una parte de código y otro de experiencia referencial. En este sentido la poesía barroca es un claro exponente de compromiso ideológico y formal y el nombre mitológico con su experiencia referencial, con uno o varios significados, volverá a surgir como simple imagen comparativa, o como metáfora, en el plano contextual del poeta. Por ejemplo, la palabra «Troya» desde su origen poético ha motivado distintas significaciones como fuego, destrucción y alboroto, pero en cierto modo vienen a ser especies de semas desgajados del símbolo homérico, que era el de *resistencia*.

La plena intromisión del mito griego en el Renacimiento y Barroco a través de las obras maestras de la Antigüedad, es uno de los factores estéticos más trascendentales de la cultural occidental. «Todo mito — como dice Lévi Strauss —, es interminable. El pensamiento mítico no recorre trayectorias enteras: siempre le queda algo por realizar» (7). Por lo tanto, vemos en el mito un sentido de infinitud, que introducido en la poesía, dará una gran variedad expresiva de forma y contenido a través de signos, símbolos y alegorías que romperán códigos consagrados para codificar de nuevo y ser de esta manera un resorte importante en el Barroco.

Para estudiar esta simbiosis expresiva se ha escogido a Lope de Vega por creer que es el poeta que ofrece una panorámica más variada y extensa. El mito queda plasmado en su mente, pero como sueño pegado a la tierra. Con un sentido realista, familiar y popular, enriquece el mito con nuevos signos expresivos, españoliza castizamente las deidades gentílicas y crea una aureola romántica alrededor de la fábula, desmitificándola y enriqueciéndola al mismo tiempo. No obstante, frecuentemente abusa de las citas mitológicas, lo mismo que otros poetas barrocos, que recuerdan el entusiasmo culto por las sonoridades del gótico tardío, como Santillana y Mena, resaltando más el prosaísmo y la pedantería que no la jugosidad poética. Y



también como casi todos los escritores de su época, el elemento mitológico es empleado como recurso cómico, o en expresiones irónicas. Pero apartando este retoricismo amanerado y hueco y el sentido burlesco de las deidades gentílicas, Lope es el poeta impresionista y visionario que más originalidad saca del nombre mítico con imaginación y fantasía, retorciendo, si se quiere, las formas, o exagerando las expresiones. De aquí que defienda este recurso literario como imprescindible para ensanchar el lenguaje poético. En el prólogo de las «Rimas Humanas», dirigido al poeta Juan de Arguijo, escribe: «Usar lugares comunes como engaños de Ulises, Salamandra, Circe, y otros, ¿Por qué ha de ser prohibido, pues ya son como adagios y términos comunes, y el canto llano sobre que se fundan varios conceptos?» (8).

El «lugar común» se transforma en un recurso lingüístico, que como tal, puede ser resorte de una imagen nueva, o también símbolo representativo de la intencionalidad poética. El símbolo es alusión, o evocación, motivo por el cual, su función en el contexto es más bien de ensoñación y de representación idealizadora. De la misma manera que el contexto poético rompe las limitaciones del vocabulario, así el lenguaje mitológico abre posibilidades infinitas dentro del discurso. Por lo tanto, el objetivo del poeta barroco era estar familiarizado con los mitos y sus respectivas significaciones simbólicas, con el fin de acoplar en el mundo novelesco de su imaginación, el elemento lingüístico que le fuera más oportuno. Se podía optar por dos caminos, o bien se reducía a la fábula con ingredientes novelescos, pero sin salirse del valor conceptual del mito tradicional, o por el contrario, el símbolo del mito era una valoración sémica que respaldaba el mensaje intencional del poeta por medio de una comparación. En este último caso, el lenguaje mitológico se interpretaba desde un campo puramente retórico y formal, y con el consiguiente peligro de caer en un marianismo superficial, a base de epítetos, antonomasias, símiles, metáforas, etc. Hay que tener presente que se trata de un lenguaje motivado debido a su valoración etimológica, que en esto se diferencia de un signo denotativo, aunque bien es verdad que dentro del contexto, ambos se fundían en un signo estético. Por ejemplo, la valentía o la fiereza podían estar representadas por un león o Marte.

Mediante el recurso mitológico el poeta pretendía hiperbolizar la acción o la descripción del pasaje poético, acentuando el colorido y el ambiente, o buscando la sonoridad en la parte formal del verso. Era un intento de vivenciar el dramatismo interior a base de la plasticidad verbal del ornato. Veremos una serie de ejemplos a través del plano de la expresión y del plano del contenido. En cuanto al primero, el nombre gentilicio colabora con el ritmo poético buscando la aproximación de sonido-sentido. Por ejemplo, palabras como *Flegetonte*, *Aqueronte*, *Tántalo*, *Plutón*, *Tanais*, *Radamanto*, *Atlante*, *Atropos*, *Nembrot*, etc., tienen, aparte de sonidos continuos y agudos, fáciles

de distinguir por la unión consonántica N-T, una serie de fonemas como /k/t/r/g/, cuyos valores intrínsecos acusan, sequedad y estremecimiento. No es de extrañar que estos significantes se acoplen a descripciones de tipo infernal. He aquí el fenómeno aliterativo de unos versos de «La Dragontea» donde la sensación acústica propende a una situación violenta. Lope intenta hiperbolizar el castigo del enemigo:

Brama con raudas aguas el Cocyto,  
Hinchado suena el turbio Flegetente,  
Y entre uno y otro lamentable grito,  
Almas voltea el túbido Aqueronte. (9)

Por el contrario, véase la suavidad de la siguiente estrofa, abundante en consonantes sonoras, bilabiales y líquidas. En la comedia «El remedio en la desdicha», dice Abindarraiz:

¡Quién fuera Adonis bello o de Liriope  
El hijo que murió en el agua viéndola,  
O la lengua de Apolo y de Calíope  
Tuviera para hablalla, respondiéndola! (10).

A veces hay en un solo verso el predominio de unos determinados fonemas que concuerdan con el patronímico griego. Así, dentales:

Bordado de las luces de Diana.

O bilabiales:

Halló Baco la parra provechosa.

Con el recurso fonosemántico la poesía se presta más a un ingenioso manierismo, que no a lo propiamente barroco (11). Los ejemplos son abundantes y los vamos a ver a través de epítetos, perífrasis y antonomasias.

## EPITETOS

Suelen ser cultos, buscando efectos sonoros, y al mismo tiempo encierra una comparación metafórica:

Reines

En las **nestóreas** edades. (12)

Es decir, reines en viejas edades, deseándole que viva tantos años como Nestor.

Del mismo tipo son:

Mostraba el **aquilífero** soldado. (13)

Huid la nueva diosa **adonicida**. (14)

Son todas estas fuentes

Espejos **meduseos** (15)

Serás de Atlante escudo **meduseo** (16)

Aunque tuviera el mismo canto **orfélico** (17)

Al pie de la **pegásida** corriente (18)

Y haré que corales nazcan

De otra **medusina** hebras (19)

Herina, que antes fue **Penlopea** (20)

En estos epítetos gentilicios la cualidad se intensifica por el valor simbólico del personaje, pero no obstante, es la sonoridad el objetivo esencial de su empleo. Los ejemplos en Lope son abundantes, y hasta principios del siglo XVII raro es el poeta que los utilizó. En Garcilaso no se encuentra ninguno, así como en Fray Luis de León. En Herrera son muy contados como «Titania estirpe», gorgóneo terror», «recelo Saturnio». Habría que retrasarnos hasta Juan de Mena para encontrar esta culta afición.

Algunas veces al epíteto no le acompaña ningún sufijo culto como en los ejemplos anteriores, sino que el nombre mitológico hace de función adjetiva:

Música **Filomena** te pretenda (21)

Cuando en el mar Tirreno

El **Neptuno** valor tomó el tridente (22)

De tu olvido sacar mi amor **Orfeo** (23)

Elysio, que ya vive en el campo **Elysio**.

Muerto por una espada rigurosa,

Que pienso que animó licor **Dyonysio** (24)

Pregunto yo si fue español **Aquiles** (25).

Hay algunos epítetos que Lope saca directamente de los clásicos, usados principalmente por los griegos y después por los latinos. Por ejemplo:

Con los rayos de Apolo **Didimeo** (26)

Se refiere al oráculo que tenía este Dios en Mileto.

Y la **Dodonea** encina por la rubia  
Ceres, que no tenía

Necesidad de la lluvia (27)  
La **Telemonia** sangre, que colora

Sus blancas rosas... (28)  
Para gozar de la patria que deseas,

Las sirenas verás **Partenoideas** (29)

## ANTONOMASIA METAFORICA

Pese a la abrumadora cantidad de epítetos de esta naturaleza, Lope de Vega emplea más la forma perifrásica para dar la cualidad al objeto, tal vez porque resalte mejor la musicalidad. Aunque antonomasia es todo, ya que la cualidad se sustituye por un nombre, no es lo mismo en cuanto a la valoración significativa del emisor, puesto que su función consiste en colocar con más exactitud al personaje de la acción central en el momento más oportuno. Mientras que el epíteto es puro ornato, empleado con más frecuencia en la poesía lírica y en los poemas narrativos, la antonomasia tiene un valor más dramático, porque tras el nombre propio se sobrentiende el símbolo de la fábula o la aventura del héroe. Hay por tanto, más acción, y de aquí que las citas sean más frecuentes en el teatro. De esta forma, tenemos una doble acción, una la directa, la principal y sensible, y otra la de la fábula que hace de estímulo y de elemento comparativo. Por ejemplo, en la comedia «El pleito por la honra», dice Alvaro:

Es mujer, y todas son  
Impertinentes; querrá  
Preguntar sin ocasión,  
Y por ventura, te hará  
Tántalo de algún balcón. (30)

Tántalo simboliza en estos versos la obsesión, o también el hombre sediento, cualidades afines al enamorado.

Este tipo de antonomasia, llamada también *vossiana* y que consiste en la sustitución de un apelativo por un nombre propio, es el que con más frecuencia se encuentra en la poesía barroca (31). Pero ya en Virgilio la diferencia es notable, pues en 1382 epítetos hay 833 antonomasias (32). Por lo general, el elemento mitológico que sirve de comparación está formado por una oración atributiva, debido a que la cualidad se transforma en función axiomática del pasaje comparado. La alusión o evocación de la fábula intensifica el carácter idealizador

de la poesía. En la comedia de «Bamba», dice este rey godo, dirigiéndose al personaje que le ha traicionado:

Di, Paulo, ¿por qué ocasión  
Me has causado tanto mal?  
¿Dite yo acaso ocasión?  
Mas yo fui Troya leal,  
Y tú eres griego Sinón (33)

Con los tres primeros versos se comprende fácilmente la idea del mensaje, la que correspondería a la puesta en escena. Pero la intuición dramática de Lope crea este segundo plano mitológico para intensificar la acción. El verso «¿Dite yo acaso ocasión?» nos crea un suspense, al mismo tiempo que marca el clímax tonal, mediante la interrogación, con el fin de completar la intensificación moralizadora. Por otra parte, se observa que los tres primeros versos forman una especie de prótasis, como pidiendo el complemento de una conclusión, y en este caso, los dos versos de alusión mitológica formarían la apódosis.

Un ejemplo parecido lo tenemos en «Si no vieran las mujeres». En esta comedia, al protagonista Federico le entran celos ante la visita del emperador Otón. Con tal motivo le dice a su mujer:

Vos os habeis de esconder  
De suerte que nadie os vea;  
Que teme amor que no sea  
Mi muerte si os viene a ver.  
Tiene supremo poder,  
Y a damas tan inclinado,  
Que ya piensa mi cuidado  
Que él es Paris, vos Helena  
Y yo, del mar en la arena,  
El griego en llanto bañado. (34)

Aquí, la causa ulterior manifestada en los cuatro últimos versos, adquiere un segundo plano de intenso dramatismo al asociar la emoción de un hecho consumado, (el rapto de Helena por Paris), a un inminente peligro, expresado en los seis primeros versos. Por lo tanto, el mito siempre respalda a una realidad.

En «La buena guarda», esta realidad se hace más trágica porque ha avanzado hacia el final de la fábula, es decir, se ha consumado la acción infortunada: Clara, la abadesa del convento, se escapa con su galán. El milagro solucionará la situación, pero antes de esto, la acción es paralela al mito clásico. De aquí que Carrizo a don Félix el galán, le diga:

Han de pensar que tú su Paris fuiste,  
Y pienso que los dos seremos Troya. (35)

Troya fue uno de los tópicos que más se explotaron. En la comedia «Los Benavides» la ciudad es símbolo de la llama amorosa:

Que antes yo soy, bella Elena,  
La Troya que ardiendo en pena  
Se queja de Agamenón. (36)

El mito es como una experiencia vivida, y de él se van sacando los recursos anímicos que guardan semejanza con la acción. La antonomasia metafórica viene a ser una especie de espejismo poético, que unas veces recoge el símbolo de la fábula en su plena integridad sémica, y en otras ocasiones toma una parte de esa significación. Así vemos que de los dos últimos ejemplos, el primero simboliza la destrucción y el segundo el fuego. Pero también puede ser la resistencia como en «El desden vengado»:

No es Troya aquesta mujer,  
Y Troya al fin se rindió. (37)

Este carácter metonímico que a veces tiene el mito, Lope lo emplea con bastante frecuencia. Así, Ulises puede representar la elocuencia:

En fin, Carlos, yo soy poco retórico,  
Que no me crió el cielo para Ulises.

Como hombre prudente, si bien estos ejemplos son comparaciones y no metáforas:

Es menester que te avises  
De la prudencia de Ulises  
Y sus discursos retrates. (38)

Y como traidor:

Yo te confieso que quise  
Al conde, de quien lo fui  
Más traidor que el griego Ulises. (39)

Pero lo que nos interesa aquí es el valor metafórico o simbólico de la antonomasia, es decir, la eliminación del elemento sensible de la comparación. El conocimiento de la fábula mítica siempre es necesario para la interpretación de los versos, ya que de lo contrario, ésta podría resultar difícil. Es el caso de la comedia «La paloma de Toledo». Don Alonso al entrar una noche en su casa, ve en ella a un hombre que es el rey, pero que él cree que es don Juan, que viene a visitar a su hermana Violante, y para satisfacer su honor, le dice:

Mas acordado y prudente  
Por la daga y por el nombre,  
Busco, inquiere al agresor  
Entre Píramo y Adonis. (40)

Con lo cual alude al trágico desenlace que tuvieron estos dos amantes, uno de Tisbe y el otro de Venus.

Dentro de este juego metafórico, Lope introduce los personajes de la fábula gentilica para participar de los actos humanos de la acción principal y dar más realce épico a la narración. En este sentido está dentro de la tradición renacentista y clásica. Así, en «La Jerusalén libertada» los elementos de la naturaleza están personificados en la lucha contra Ricardo Corazón de León:

Ricardo a Inglaterra caminaba  
Por el húmido Reyno de Neptuno,  
Sin ver que a quién sus ondas enfrenaba,  
No le fuera secreto golfo alguno:  
Cuando de su ceñida fuerte aljaba,  
Mas que incitado de la diosa Juno,  
Eolo como flechas al mar tira  
Los vientos con el arco de su ira. (41)

La diferencia es patente entre este último ejemplo y los anteriores. La acción personificada de los elementos de la naturaleza es lo característico de la épica culta y de la tradición clásica. Lope había imitado a Tasso, que a su vez lo había hecho de Homero y Virgilio, pero los dos primeros, como poetas barrocos de la Contrarreforma, unen a la imaginación novelesca los tópicos consabidos de la épica greco-latina, buscando la grandiosidad aparente, o el frío ornamento estético. Pero en esta clase de ejemplos no hay la transcendencia sémica del «lugar común», es decir, la metáfora está en el sitio de siempre y no participa en el desarrollo lingüístico de una nueva expresión.

De aquí que la metáfora de reflejo vivencial sea más importante y original en la lengua poética del Barroco. El mito es como un espejo de impresiones anímicas, cuya naturaleza lleva consigo su propio lenguaje, incorporado y modernizado en una nueva expresión cultural. Pero como se ha visto anteriormente, es en el teatro donde la riqueza expresiva es más evidente, más natural en su ensamblaje metafórico y lógico en la correlación de los contenidos. La analogía metafórica es un esfuerzo del emisor por adecuar su estado espiritual y por dar más sentido de representatividad dentro de la acción dramática. Ahora veremos como este deseo de representatividad se intensificará con la pintura y la mitología a la vez. Porque para el escritor o artista del Siglo de Oro, el mundo mítico de la Antigüedad

venía a ser un «Teatro de los Dioses de la Gentilidad», título de la obra que escribió Baltasar de Vitoria y que fue muy consultada en su tiempo. El autor justifica en el prólogo la intencionalidad poética de su empresa, que años antes Boccaccio y Natal Comite, habían realizado. Y dice: «Porque assi como en el teatro se representan varias y diversas figuras; y el que una vez la haze de Rey luego sale hecho lacayo: ya la que representa una dama, sale luego hecha muger baxa. Assi estos representan unas vezes mucha autoridad, y divinidad; otras salen en humildes formas y figuras, haziendo de sí mil ensayos, y metamorfoseos; de cuyas mudanças y representaciones han sacado los doctos muchas moralidades y doctrinas importantes de la vida humana». (42)

Encontramos en este prólogo de Baltasar de Vitoria la gran metáfora del teatro en su sentido de representación universal de todas las cosas, y Dios como creador de ellas. En este sentido el Barroco marca el apogeo de un tópico que durante siglos estuvo identificado con la cultura occidente, sobre todo desde que Juan de Salisbury escribe en su «Policraticus» (año 1159), la frase: *Comedia est vita hominis super terram*» (43). El mito es también representación de seres en el mundo, que no importa si fueron falsos o verdaderos, sino la experiencia de un hecho vital y sus consecuencias moralizadoras. Desde el punto de vista estilístico la intensificación del elemento mitológico en la poesía, es un deseo de plasticidad que satisfaga las inquietudes internas. Esta apetencia de materializar simbólicamente el mundo que nos rodea y el mundo del más allá es lo más característico de la literatura española del siglo XVII. A este respecto dice Emilio Orozco: «Aparentemente, pues, el Barroco es un arte de sensualidad y apariencia, centrado en lo visual y representativo; pero insistimos en que la sobrevaloración de estos medios expresivos se encaminan a conmover hondamente para repercutir en el espíritu con la inquietud y sugerencia de lo grave, trascendente e infinito» (44).

Al ser Barroco en su aspecto formal, apetencia de corporeidad, fuerte visualización del color y ensoñación de lo tangible, el poeta no sólo se conforma con la descripción poética, sino que frecuentemente alude a la realidad de un cuadro para intensificar la plasticidad del mensaje. De esta manera, la pintura viene a ser un complemento de la imaginación hedonística, sobre todo en lo que respecta a las escenas mitológicas. Ciertamente que el espíritu de la Contrarreforma no veía con buenos ojos estas pinturas, aunque lo tolerase (45), pero la admiración por los cuadros de esta naturaleza, máxime si pertenecían a los grandes maestros, no decayó ni un solo momento. En la obra poética de Lope de Vega se citan a los grandes pintores en lo que respecta a alguno de sus cuadros mitológicos, para evocar un rasgo sensual o moralizante que responda al significado del mensaje. Generalmente el tema rozaba lo erótico, lo que impulsaba a la



protesta de los moralistas, pero la protesta también surgía de los tratadistas del arte, que veían en el empleo de la mitología un resorte frío y mecánico con el consiguiente prosaísmo de la obra. En un pasaje de «La Dorotea» Lope ironiza esta pedantería de la acumulación de elementos mitológicos. La protagonista acude a la casa de Fernando, y tras un diálogo apasionado de amor y celos, se desmaya. Las lamentaciones del galán se explayan en un cúmulo de citas que más tienen de ridículas que de sentimiento amoroso: «¡Oh Venus de alabastro! ¡Oh aurora de jazmines, que aún no tienes toda la color del día! ¡Oh mármol de Lucrecia, escultura de Miguel Angel...! ¡Oh Andrómeda del famoso Tiziano! (46).

Lope sentía gran veneración por este pintor italiano y con frecuencia es aludido en el contexto de alguna de sus obras con esa perfecta asimilación de una evocación poética, resaltando en la descripción del cuadro aquellos elementos pictóricos, que mejor se acoplaban al objeto de la poesía. Como ya se ha advertido, unas veces era por un motivo exclusivamente sensual y otras añadiendo la coletilla moralizadora. En cuanto al primer caso veamos un ejemplo en un escenario pastoril, donde la represión erótica y el gesto picaresco quedan liberados por la alusión al cuadro del pintor. En la égloga «Amarilis», de aire renacentista y garcilasiano, dice el pastor Elisio contando sus amores a Silvio y Olimpo:

Estaba yo detrás de un verde espino  
Escribiendo mis celos y temores  
Junto a un arrollo a un prado tan vecino,  
Que a precio de cristal compraba flores,  
Cuando Amarilis que a bañarse vino,  
Me vio escondido; que si no, pastores,  
Por el vidrio del agua a Venus veo:  
¡Qué corta dicha de tan gran deseo!  
No se viera más bella y peregrina  
De divino pincel dibujo humano,  
Corrida al cuadro la veloz cortina,  
La celebrada Venus del Tiziano;  
Si el cuerpo hermoso en el cristal reclina,  
Tengo un antojo, que me dio Silvano,  
Con que tanto a mis ojos la acercara,  
Que todos los del alma me quitara. (47)

La tangibilidad de la ensoñación erótica viene a conformarse en el cuadro como si fuera el injerto de los fantasmas del subconsciente. La palabra y el color aproximan a la imaginación lo poético del mito, pero también se transforma el mensaje en válvula de escape de una realidad social. Pondremos un ejemplo más del pintor italiano,

aunque esta vez con una aparente moralización. En la comedia «La quinta de Florencia», César que ha raptado a Laura y se la ha llevado a su casa para gozar de ella, es visitado de pronto por Alejandro de Médicis, que al enterarse de lo ocurrido, va dispuesto a castigar la osadía de quien hasta entonces había sido su mejor amigo. La quinta está decorada suntuosamente, llamándole la atención al Conde las pinturas que hay en la sala (48). César teme que Alejandro descubra su mala acción, y suscita una conversación sobre algunos de los temas que representan los cuadros, pero él mismo cae en las redes al señalar uno de ellos:

De Miguel Angel son aquellos cuadros  
Y del Tiziano aquella Filomena,  
Que, forzada, se queja de Tereo.

Contestándole Alejandro:

Esa miré con atención un rato.  
¡Qué fiero está Tereo, y qué quejosa  
La bella Filomena! (49)

Con lo cual, Lope introduce un resorte para suscitar un diálogo sobre la honradez y la tiranía y conectar así con la mala acción de César. Naturalmente que semejante artificio no hacía falta para que la comedia se desarrollara por los mismos cauces, pero Lope quiere transmitir su mundo visionario al espectador, que no es otro que el goce de los sentidos o la belleza del desnudo. Un mundo que al no poder verse, el público, que conocía la fábula, se lo tenía que imaginar.

Es frecuente también las citas de Rubens. En la comedia «Amar, servir y esperar», al describirse la situación dramática de la protagonista, se subraya su belleza con una alusión a Venus:

Tiene razón, porque atada  
En aquella dura encima,  
Era una Venus divina  
De Pablo Rubens pintada. (50)

Es posible que Lope se refiera a «La ofrenda de Venus» en que ésta aparece en el centro del cuadro, junto a un árbol, rodeada de ninfas y cupidos.

Pero no siempre Lope de Vega cita el nombre de los pintores para recrearse a su gusto con la pintura. Como lo que interesa es hacer la alusión mitológica de lo sensual, inventa situaciones en donde el cuadro descrito, o el dibujo, quede connotado con el pasaje poético. Por ejemplo, en «El peregrino en su Patria», el preso Everardo cuenta las causas de su encarcelamiento, al mismo tiempo que ha dibujado en la pared una serie de escenas, más o menos relacionadas con su historia, pero sin que falte la alusión mitológica y el verso de un poeta clásico. Con esta forma, Lope rinde tributo a los

jeroglíficos de la época, mediante una expresión simbólica-mitológica o alegórica. También en su poema «La Circe», la imaginación novelesca y sensual describe la mansión de la maga como recreo erótico de los sentidos. Circe enseña unos cuadros a Ulises para fascinarlo y obligarle a quedarse:

Y para que moviesse, como suele  
Lo imaginado mas que la hermosura,  
Quiere que el sueño honesto le desvele  
De los famosos cuadros de pintura.

Y a continuación, Lope recrea la imaginación dentro del más puro refinamiento sensual. Venus aparece volátil entre rosas y jazmines; Adonis, río ya, desciende de las faldas del Líbano y luego:

En otra parte el baño de Diana  
Desnudas le mostró Nimphas tan bellas,  
Que el Indiano marfil, la Tyria grana  
No presumieron competir con ellas:  
Vestido blanda pluma, riza y cana,  
El que lo está de sol, luna y estrellas,  
Engañaba de Leda la hermosura,  
Pero con más efecto la pintura. (51)

La presencia del cuadro en la obra literaria como elemento de persuasión lo repite Lope con frecuencia. Así, en la «Angélica» es Nereida la que entrega una serie de joyas a Medoro con pinturas mitológicas para que olvide su amor hacia Angélica. La imaginación vuelve a recrearse con Filomena, Marte, Venus, el rapto de Proserpina y los amores de Polifemo y Galatea. En principio, el efecto de la pintura siempre es positivo, aunque, naturalmente, después viene el desengaño y la lección moralizadora. No deja de ser esto una perspectiva barroca en su dicotomía de esplendor y fugacidad, de pecado y salvación, de hedonismo y espiritualidad. O si se quiere la misma vida de Lope de Vega con sus fuertes pasiones y sus sinceros arrepentimientos.

Finalmente, se verá la connotación del mito clásico en uno de los aspectos más interesantes del Barroco, que es el referente a su funcionalidad dentro del espíritu de la Contrarreforma. Sabemos que la oposición Cristianismo-paganismo fue una constante desde los orígenes del primero. No hay más que coger los Apologistas desde Tertuliano hasta San Isidoro. Era una posición lógica, ya que los antiguos defensores, aparte de las diferencias morales que los separaban de la religión pagana, creían en la realidad de la fábula. Orosio en su obra «Adversus Paganos historiarum libri» relata, dentro de la más pura ingenuidad el viaje de Eneas y la lucha de las Amazonas. San Isidoro en su «Cronicon», al estudiar la tercera edad

que va desde Abraham a David, intercala como evidencia histórica a casi todos los héroes de la mitología griega. Era difícil para los antiguos cristianos separar la historia de la fábula, puesto que si bien se piensa, la literatura cristiana que surge se basaba en la clásica. Siempre existió en estos escritores una especie de tira y afloja, de prevención y simpatía por los clásicos, e intentaban hermanar las dos culturas bajo símbolos de la moral. Por ejemplo, Juan de Salisbury recoge en su *«Policraticus»* la tradición medieval de que la *«Eneida»* representaba una alegoría de la peregrinación del hombre sobre la tierra (52). Durante toda la Edad Media, este impulso por moralizar a los clásicos fue constante, pero es en el Renacimiento cuando esta labor se intensifica. Tanto Virgilio como Ovidio, las fábulas de Esopo y las odas de Horacio sirvieron en la Edad Moderna de motivos moralizadores por medio de asociaciones de ideas. Naturalmente existió una actitud intransigente a lo largo de los siglos que abogaban por la total supresión de la literatura pagana. Sin embargo, en el Renacimiento culmina con máximo esplendor la cultura clásica, dando motivo a la creación de obras maestras.

Pero pasado el florecimiento del Humanismo en tiempos de Julio II y León X y bajo las órdenes severas de Paula IV, la Iglesia intenta por todos los medios, el principal la Inquisición, anular la influencia de lo que pudiera representar un peligro para la moral cristiana. Es una posición parecida a los primeros años del Cristianismo, es decir, se intenta cristianizar lo pagano. Uno de los caminos que tomó la Contrarreforma fue adoptar a su significación religiosa géneros literarios eminentemente clásicos, como el épico. Era natural que se impusiera el espíritu heroico debido a la situación de la época. San Ignacio, los Místicos, el teatro y la poesía en general, lanzaron al vuelo una actitud militante de la Iglesia, que será una característica especial del Barroco español.

Lope de Vega, profundo católico, pero gran asimilador de todo lo extraño, familiariza el lenguaje mitológico en el contexto cristiano con la misma facilidad que lo hemos visto antes en los actos humanos. No tiene inconveniente en unir en una misma acción dramática al personaje mítico y al cristiano, aspecto que no fue frecuente anteriormente. Vossler asegura no encontrar figuras gentílicas hasta llegar al *«Auto de los cuatro tiempos»* de Gil Vicente, en que Júpiter adora al Niño Jesús en su nombre y en el de toda la Gentilidad (53). Como rasgo también aislado, unos años antes, Fray Iñigo de Mendoza en su *«Vita Christi»* rechaza las divinidades paganas. Por lo tanto, es en el Barroco donde se va a explotar el tema en toda su dimensión, más que nada debido al carácter simbólico en que son transformadas las deidades gentílicas. Como dice el Padre Aicardo, «donde quiera que veían nuestros vates a un gran vencedor, allí veían simbolismo a propósito para la gran victoria de Nuestro Señor Jesucristo. Y por eso este vencedor celestial unas veces es el divino Orfeo, otras el celeste

Amadis de Grecia o de Gracia, otras el mismo Caupolican, que acababa de excitar la admiración de sus mismos vencedores» (54).

Aunque Calderón llevó a la máxima perfección el simbolismo y la alegoría de esta simbiosis cristiano-pagana, fue Lope de Vega el propulsor del tópico literario. Júpiter representa a Dios y Cupido a Cristo en la comedia «El inobediente», donde un marinero exclama en plena tormenta:

No me olvides,  
Júpiter Santo. (53)

Y en la loa del auto sacramental «La Maya», dice:

Vos sois aquel Cupido  
De amor vendado y por amor vendido. (56)

Esta última imagen se repite en «La gran columna fogosa».

Este es el Agnus tierno y ofrecido  
Al Padre en sacrificio riguroso;  
Este el amante muerto de celosq,  
Y el Cupido vendado y escupido. (57)

Apolo también se transforma en Cristo, aunque haciendo la salvedad de las dos religiones:

Si Apolo Celestial, no el que es mentira,  
Desde la esfera de cristal me inspira.  
(Oración en un certamen al Santísimo Sacramento)

He aquí unos cuantos ejemplos más con diferentes nombres mitológicos:

Pues ser conmigo has querido  
Hoy un celestial Eneas.  
(La oveja perdida)

Al Niño Jesús se le compara con Ganimedes:

Un lindo mozo en el aire  
Más bello que Ganimedes.  
(Nacimiento de Nuestro Salvador)

Y la Virgen se identifica con Ceres y Amaltea:

Vos sois la divina Ceres,  
Por quien florecen los campos,  
Y la fecunda Amaltea  
Que fecunda el monte y el llano.  
(Nacimiento de Nuestro Salvador)

Entre el mito y la Divinidad se hacen juegos de ideas:

Y este convento  
Llamaremos Penélope divina,  
Pues la tela viciosa, que la humana

Tejiere por el prado todo el día,  
 Desharán por la noche  
 Músicas de oración y disciplina  
 De la ira de Dios, lira divina.  
 (Oración en un certamen al Santísimo Sacramento)

¿Cómo podreis tomar  
 Dulcísimo Cupido  
 Clavadas en el arco  
 Del amor tan excesivo  
 Las manos en tres flechas,  
 La espada del castigo,  
 Que amenazais amante,  
 Y perdonais rendido?  
 (Poesías varias de Lope de Vega) (58)

Las citas se hacen interminables en este sentido. No obstante con lo expuesto podemos apreciar la importancia que tuvo durante el Barroco los tópicos literarios heredados de los nombres mitológicos, tanto en una estilística de formas, como en la transcendencia simbólica de sus contenidos. Por otra parte, estos nombres se transforman en signos en una nueva connotación poética, con su ambigüedad correspondiente y su atribución sémica, distinta en un campo ideológico determinado. Como consecuencia, el referente primitivo desaparece o queda difuminado. Y es que el lenguaje, sobre todo el poético, se ve constantemente forzado a la elasticidad mental del hombre, perdiéndose incluso su valoración etimológica, pero aumentando la expresividad metafórica del discurso.

## NOTAS

- (1) J. Huizinga: «El Otoño de la Edad Media». Madrid, 1961. — E. Mâle: *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*. París, 1931.
- (2) U. Eco: «La estructura ausente». Edit. Lumen, 1972.
- (3) T. Todorov: Rev. «Poétique», Núm. 11, 1972.
- (4) I. Asimov: «Las palabras y los mitos». Laia, 1974, pág. 12.
- (5) D. Alonso: «El lenguaje poético de Góngora». Madrid, 1935.
- (6) «Sur le signifié poétique». En «Le française Moderne». Avril, 1972, núm. 2.
- (7) «Tristes Trópicos». Pág. 15. EUDEBA. Buenos Aires, 1973.
- (8) Obras sueltas. Edic. Antonio Sancha. Madrid, 1776-79. T. IV.
- (9) Obras sueltas. Edic. Antonio Sancha. T. III, pág. 358.
- (10) Gran Edición de la R. Academia. T. XI, pág. 194.

- (11) H. Hatzfeld. «Estudios sobre el Barroco». Gredos, 1972, pág. 224.
- (12) «El Rey don Pedro en Madrid». Gran Edic. Acad. T. IX, pág. 519.
- (13) «Triunfos Divinos». — Obras Sueltas. T. XIII, pág. 58.
- (14) «Amarilida». Egloga. — Obras Sueltas. T. IV, pág. 494.
- (15) «La selva sin amor». Obras Sueltas. T. I, pág. 243.
- (16) «A las obras de Francisco de Figueroa». O. S. T. IV, pág. 448.
- (17) «La Arcadia». O. S. T. VI, pág. 151.
- (18) «El jardín de Lope de Vega». O. S. T. I, pág. 487.
- (19) «El premio de la hermosura». Gran Edic. Acad. T. XIII, pág. 475.
- (20) «Triunfos Divinos». O. S. T. XIII, pág. 55.
- (21) «Egloga Panegírica». O. S. T. IX, pág. 125.
- (22) «El Anticristo». Gran Edic. Acad. T. III, pág. 562.
- (23) «La Jerusalén Conquistada». O. S. T. XIV, pág. 438.
- (24) «El jardín de Lope de Vega». O. S. T. I, pág. 483.
- (25) «La Jerusalén Conquistada». O. S. T. XIV.
- (26) «La Andrómeda». O. S. T. II, pág. 501.
- (27) «El Siglo de Oro». O. S. T. IX, pág. 3.
- (28) «Rimas Humanas». O. S. T. IV, pág. 347.
- (29) «La Circe». O. S. T. III, pág. 103.
- (30) Gran Edic. Acad. T. VIII, pág. 389.
- (31) H. Lausberg: «Elementos de Retórica Literaria». Gredos. Pág. 109.
- (32) Cordier: «Etudes sur le vocabulaire épique dan L'Eneide».
- (33) Gran Edic. Acad. T. VII, pág. 67.
- (34) Gran Edic. Acad. T. XV, pág. 158.
- (35) Gran Edic. Acad. T. V, pág. 357.
- (36) Gran Edic. Acad. T. VII, pág. 536.
- (37) Gran Edic. Acad. T. XV, pág. 415.
- (38) Nueva Edic. Acad. T. III, pág. 330.
- (39) «El castigo sin venganza». Gran Edic. Acad. T. XV, pág. 260.
- (40) Gran Edic. Acad. T. X, pág. 229.
- (41) O. S. —. T. XV, pág. 322.
- (42) Baltasar de Vitoria: «Teatro de los Dioses de la Gentilidad». Madrid, 1657.
- (43) E. Robert Curtius: «Literatura Europea y Edad Media Latina». Fondo de Cultura Económica, 1976. Pág. 205.
- (44) «El teatro y la teatralidad del Barroco». Planeta, 1969. Pág. 19.
- (45) Julián Gállego: «Visión y símbolo de la pintura del Siglo de Oro. Ed. Aguilar, 1972, págs. 42 y 55.
- (46) Obras Sueltas. T. VII, pág. 101.
- (47) Obras Sueltas. T. X, pág. 170.
- (48) Julián Gállego nos dice en su obra ya citada que las pinturas con escenas mitológicas no eran fáciles de ver, ya fuese por imposición moral, o por una cuestión económica. Generalmente eran adquiridas por gente principal.

- (49) Gran Edic. Acad. T. XV, pág. 193.
- (50) Nueva Edic. Acad. T. III, pág. 225.
- (51) Obras Sueltas. T. III, pág. 115.
- (52) Valdemar Vedel: «Ideales de la Edad Media». Ed. Labor. T. IV, pág. 180.
- (53) «Formas literarias de los pueblos románicos». Col. Austral, pág. 55.
- (54) «Autos Sacramentales de Lope de Vega» en «Razón y Fe», t. 20, pág. 280.
- (55) Gran Edic. Acad. T. III, pág. 544.
- (56) Gran Edic. Acad. T. IV, pág. 38.
- (57) Gran Edic. Acad. T. II, pág. 38.
- (57) Gran Edic. Acad. T. IV, pág. 217.
- (58) Obras Sueltas. T. X, pág. 7.